

KÉPEN KÍVÜL
PASOLINI ÖNÁLLÓ FORGATÓKÖNYVI STRUKTÚRÁJÁNAK ALAPVETÉSEIRŐL

Mi van a képen kívül?

K. k. – képen kívül, Pier Paolo Pasolini írói, rendezői instrukciója arra a képi technikára utal, amikor az elkészítendő filmben beszélő (szereplő, narrátor) nem jelenik meg a mozgóképen, csak a hangját hallani, kívülről beszél. De mi található a *képen* kívül? Ha elérkeztünk e kérdés megválaszolásához, közben talán az is kiderül, hogy a képen *kívül* mik azok a médiumok, jelek, jelrendszerek, melyek Pasolini művészetének összefüggéseit megteremtik. A sokoldalú olasz alkotót a magyar közönség leginkább filmrendezőként ismeri, a 20. századi kultúrtörténet azonban ennél sokkal több mindent köszönhet neki. Pasolini költő, regényíró, nyelvész volt egyszerre, életének tulajdonképpen csak utolsó tizenöt-húsz évében foglalkozott filmrendezéssel és forgatókönyv-írással. Alain Badiou a század első felében, a kereszténységgel szoros dialektikában alkotó költők, Claudel és Mandelstam között említi nevét. Szemiotikai értekezései széleskörűek és jelentékenyek, de ezekből csak azokat említem meg, melyekben a nyelvészeti tudományág fogalomrendszerének továbbgondolásával próbál a film jelrendszeréhez közelebb jutni. A nyelv – irodalom – film hármasa nemcsak tudományos, kutatói munkájának tengelyét írja le, hanem azt az interdiszciplináris viszonyegyeztetést is, melyben Pasolini szinte szétválaszthatatlanul tudott az egyes területek jelenségeiről gondolkodni.

Először egy olyan összefüggést szeretnék bekapcsolni, ami árnyaltabbá teszi, milyen specifikus értelmet nyer a *kép* Pasolini művészetében, s hogy mik azok a *nem képi*, főleg nyelvi sajátosságok, melyek a filmforgatókönyvek intermediális helyzetét adják, tovább haladva, hogyan válik ez az intermediális helyzet autonóm alapstruktúrává. A jelenségek részletes vizsgálata által eljuthatunk olyan alapvetésekig, amelyek a Pasolini által autonómként meghatározott és leírt forgatókönyvi struktúra tulajdonképpeni intermediális önállóságát adják. Ezen a nyomvonalon azt vizsgálom, hogy Pasolini forgatókönyveiben a leírás és a szabad függő beszéd irodalmi technikáit alkalmazó szövegrészekben milyen értelemben mutatkozik problematikusnak a struktúra működése, kerülhet veszélybe vélt önállósága. A filmforgatókönyv egyik alapkérdésévé az válik, hogy ha a film jelrendszere eltér az írott-beszélt nyelv jelrendszerétől, akkor az „*irodalmi szinttől a film szintjéig vezető úton*”¹ konstituálódó forgatókönyv dinamikus struktúrája milyen nyelvi, szemantikai, esztétikai sajátosságok alapján nyeri el az említett autonóm státust, és mit is jelent ez. Struktúrájának meghatározásához Pasolini Lévi-Strauss azon gondolatának cáfolatával jutott el, mely szerint „nem lehet meghatározni egyszerre és egy időben A-szintet és egy B-szintet (ami csak kívülről és strukturális terminológiával lehetséges), és tapasztalatilag átélni az egyiktől a másikig vezető utat (ami a megértés egyetlen módja lenne)”².

Pasolini már a forgatókönyv műfajával kapcsolatos dilemmái megfogalmazásakor rögzít olyan elveket, melyeken a film–irodalom–forgatókönyv megkülönböztetés alapulhat. A forgatókönyvben a filmre való folyamatos utalás konstitutív szerepet kap, különben már ezen a szinten a formai, technikai bravúr pusztá ürügyéről lehetne beszélni, amikor is a forgatókönyvi technika fiktívvé válik (vagy az marad), és elkezd az irodalom hagyományos formái közé

¹ Pier Paolo Pasolini: „A forgatókönyv mint »másik struktúra felé törekvő struktúra«, ford. Szávai János, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 241. old. [kiemelés az eredetiben]

² Uo.

beilleszkedni. Ha azonban a szerző elfogadja, hogy forgatókönyve struktúrájában állandó utalásokat tesz az elkészítendő vizuális alkotásra, akkor műve egyszerre lesz tipikus (azaz funkcionális) és autonóm is.³ A belső referencia által önállóvá vált filmforgatókönyv kritikája és vizsgálata azonban új terminológiát igényelt. Ahogyan a film korán elnyeri saját, önálló, az irodalomtól mindinkább elkülönöződő terminológiáját, úgy a forgatókönyv műfajában Pasolini is igyekezett ugyanezt megalkotni. Mint nyelvi, de nem írott-beszélt nyelvi jelrendszer, a film leíró és kritikai diskurzusában főleg szemiotikai megalapozottságú terminológiát használ. A forgatókönyvek esetében a dinamikus struktúra jelegységének a *szcenoszöveget* nevezi meg. A felismerés abból adódik, hogy a forgatókönyv egyidejűleg két különböző, egymás mellett haladó úton egyszerre tesz utalást a jelzettre, a nyelvi jelre és a képjelre (vizuális monász). A scenoszöveg ez utóbbit emeli ki Pasolini szerint, pontosabban a forgatókönyv jelei olyan nyelvi jelek, melyek képi jellé akarnak válni.⁴ Visszatekintve láthatjuk, hogyan épül a dinamikus struktúrának tekintett műfaj a scenoszöveg szemiotikai természetére, s ennél talán még fontosabb: Pasolini számos alkalommal hangsúlyozza, hogy a nyelvi, irodalmi struktúra mozgóképi struktúrává válását csak az olvasó speciális együttműködése valósíthatja meg, kvázi „*azt, hogy a betűjelben alapvetően vizuális jelet lásson, tehát képekben gondolkodva hozza létre a fejében azt a filmet, amelyre a forgatókönyv mint elkészítendő műre utal*”.⁵ Akkor lehet még valaki képen kívül? Az olvasó? Erről szólna az együttműködés. Az olvasói és rendezői pozíció kezd összezsúszni. Pasolini az olvasót *képbe akarja hozni*.

Analitikusan úgy határozza meg a *rendező* feladatát, mint aki a képi jelentéshordozás lehetőségeként a kép-jelet nyelvi szinten a káoszból kiemelve megteremti, majd esztétikai szinten az író munkáját végzi el: a pusztán alaktanilag létező kép-jelet individuális kifejezőerővel látja el.⁶ A film létrehozásának itt leírt folyamatával szemben a forgatókönyv egy lépéssel már előrébb jár, de csak abban az értelemben, hogy magában hordozza az (írott-beszélt) nyelvi megformálást, a jelentéstelítést, a kreatív alkotói-rendezői munka bizonyos elsőbbségét, de – a szóba rejtett kép-jel potenciáljáról lévén szó – kellően nyitott az olvasók számára. (Nem beszélve arról, hogy a filmkészítés folyamatában az ilyen részletes nyelvi szintű vázlatolás nem elsődleges, sőt nem is kihagyhatatlan lépés.) Ha egy forgatókönyv-olvasó feladatának lépéseit szintén végiggondoljuk, ez sem mutat túl nagy eltérést a rendezőéhez képest: 1. a scenoszövegben megírt lehetőséget imaginatív kép-jellé kell változtatnia; 2. individuális képzelőerővel kell felruházni a már számottevően megmunkált és behatárolt kép-jelet – létre kell hoznia a saját filmjét.

Pasolini elméletében a scenoszöveg jele forgatókönyvi *monász* rangjára emelkedik, és saját paradigmatis érvényessége által határozza meg magát: a jel – jelzett, jel – kinematografikus jel-jelzett utat járva be.⁷ Emlékeztet arra, hogy ugyanezt az utat járják az „irodalmi metanyelvek” is: amikor az együttműködő olvasó tudatában képeket gerjesztenek, felerősödhet a betűkép vizuális vagy fonetikus aspektusa. A scenoszöveg működési elve úgy teljeseedik ki Pasolini szerint, hogy a forgatókönyvek olvasásakor a speciális együttműködés révén egy állandó referenciaként jelenlevő film születik meg. E kijelentés érvényességét vizsgálva, az irodalmi szöveg *mássá* levési lehetőségei (fordíthatóság, mediális átvitel, kép-jellé alakulás) közül az írott-beszélt nyelv közegét, leíró szerepét és képi-auditív kifejező erejét lehetne feltételekre és lehetőségekre bontanunk, folyamatosan fenntartva azt a korántsem banális kérdést, vajon tényleg minden esetben olyan számottevő az irodalmi és forgatókönyvi szöveg közti különbség.

³ Pasolini: *i.m.*, 233. old.

⁴ *Uo.*, 239. old.

⁵ *Uo.*, 238. old. [kiemelés az eredetiben]

⁶ *Uo.*, 214. old.

⁷ *Uo.*, 238. old.

Pasolini a szimbolista líra működését hasonlítja a kép-jeléhez, ahol hasonló *résztevő mozzanatot* feltételez egy Mallarmé- vagy Ungaretti-vers olvasásakor, azaz „hogy a betűjelek láttán nem szorítkozhatunk egyszerű olvasásra: a szöveg együttműködésre bízta, arra, hogy úgy tegyünk, mintha akusztikusan is hallanánk a betűket. A fonémákhoz utal tehát. S ezek valóban ott vannak tudatunkban, még ha nem is olvassuk hangosan”⁸. Gadamer a szimbolista költeményt és ideálját, a *poésie pure*-t az értelem és hangzás teljes megfelelésének láthatatlan egyensúlya miatt tartja lefordíthatatlannak, szemben a regénnyel, a skála legtetetejére helyezi. A hangzás és értelem teljes megfelelése tesz egy szöveget eminens szöveggé,⁹ hiszen így teljesebb ki a szó teljes *önreprezentációja*: a szavak hangzásvalósága elválaszthatatlanul összekapcsolódik az értelemközléssel, de az irodalmi szövegben minden egyes szó önmegmutatkozása hangzóságában kapja meg jelentőségét. Sajátos feszültség keletkezik a beszéd értelemiránya és megjelenésének önreprezentációja között.¹⁰

Ezra Pound a szót olyan erőforrásként határozza meg, amely a műalkotásban emlékként él a szem és a fül számára.¹¹ Szegedy-Maszák Mihály ezt a felfogást összefüggésben látja a költészet három fajtája közötti elhatárolással, amit Ezra Pound elevenít fel: *melopoeia*, *phanopoeia*, *logopoeia*.¹² E különbségtételben a *melopoeia* zenei tulajdonságokkal, a *phanopoeia* „képekkel halmozza el a látóérzékelést”, a *logopoeia* pedig „az értelem tánca a szavak között”.¹³ A költői nyelv mellett Pound a próza viszonylatában is meghatározza a képi érzetet kifejező *phanopoeiát*, mint ami a pontos szavak kifejező teljességére törekszik, s ami művészetként csak ezáltal tud létezni.¹⁴ A *phanopoeia* szinte teljesen fordítható, a fordító csupán ügyetlen kontárkodás folytán képes elvéteni a jelentésátadást.¹⁵ Ahogy a szimbolista lírában, itt sem médiumközi összefüggésben vetődik fel a költészet e fajtái kapcsán az átvitel kritériuma.

A szimbolista költeményben a hangzás és az értelem megfelelésében a szó a maga önreprezentációját éri el. Az irodalmi szöveg, a fiktív irodalmi tér autonómiája a szöveg *saját* igazságra vonatkozó igénye, azaz sajátos igénye az önmagában feltárt igazságra, ami a szöveg önreprezentációja által a nyelven kívüli referencia megszűnésében nyer érvényt. Pasolini a forgatókönyv autonómiáját és az irodalmi szövegtől való különbözőségét éppen a film alakjában konstansan megjelenő referencia alapvetésében határozza meg. A forgatókönyv szövegének referenciavonatkozása nem veszt el, *ha* Pasolini megkötését *is* követve: nem tekintjük a hagyományos irodalmi szövegek körébe tartozónak. A forgatókönyv szövege akkor válna irodalmivá, ha megszűnne az a referencia, melyre a benne rejlő képi potenciál vonatkoztatható lenne: azaz megszűnne a készítenő filmmel való láthatatlan kapcsolata. Ilyenként, Pasolini joggal tartja elengedhetetlennek, hogy az olvasó együttműködése fenntartsa a forgatókönyv dinamikus jellegét. Az irodalmi szöveg és a forgatókönyv elvárásának etikai beállítottsága tehát ebből a szempontból nem különbözik. A lényeges eltérés abban van, hogy az együttműködési elvárás függvényévé lesz az, hogy a referenciaként működő film a szöveg igazságaként beteljesedjen, amit tehát a forgatókönyv

⁸ Pasolini: *i.m.*, 235. old.

⁹ Hans-Georg Gadamer: „Az eminens szöveg és igazsága”, ford. Tallár Ferenc, in Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*, T-TWINS Kiadó, 1994, 232. old.

¹⁰ Hans-Georg Gadamer: „Szöveg és interpretáció”, ford. Hévízi Ottó, in *Szöveg és interpretáció*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 34. old.

¹¹ Szegedy-Maszák Mihály: „A hagyomány újszerűsége: Ezra Pound és a zene”, in Szegedy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2007, 303. old.

¹²Vö. Ezra Pound: „How to Read?”, in Ezra Pound: *Literary Essays*, Ed. with an Introduction by T.S.Eliot. New Directions Book, New York, 1968, 25. old.

¹³ Szegedy-Maszák: *i.m.*, 303. old.

¹⁴Vö: „In Phanopoeia we find the greatest drive toward utter precision of word; this art exists almost exclusively by it” – Pound: *i.m.*, 26. old.

¹⁵ Uo., 25, 74. old.

nem önmagában, hanem az elkészítendő filmben tár fel. Ezen a ponton lenne óvatlanul kategorikus Pasolini hipotézise: abban, hogy pusztán a *résztervő mozzanatot*, ezt az olvasó-szöveg, olvasó-alkotó közti láthatatlan megállapodást elégnek tartaná ahhoz, hogy a szöveg igazsága beteljesedjen, azaz hogy megvonja az irodalmi szöveg létrejöttének lehetőségét. Egy ilyen olvasat során sokkal valószínűbb, hogy a forgatókönyv olvasásakor nem a referencia megszűnésével, hanem megszületésének helyenkénti képtelenségével kellene számolnunk. Óvatlan lenne akkor, ha a mediális lehetőségek kiterjesztését az irodalmi (majd később a filmes) hagyomány autoritásának érvényesítése miatt tartanánk elképzelhetetlennek. Hogy eldöntsük, miért nem egy ilyen olvasat végigvitelére szánjuk el magunkat, érdemes előbb megvizsgálni, milyen – az irodalmi hagyomány felől felvethető – kérdések, problémák jöhetnek szóba. Egyrészt, hogy a forgatókönyv saját jelrendszerének nyelvi, narratológiai sajátságainál és korlátainál fogva megszűnhet a leírás és a szabad függő beszéd szöveghelyeiben a filmi referencia. Az olvasó fejében a kép-jelből megalkotott és megrendezett film vonatkozó részei ugyanis szükségszerűen nem tudnak azonosak lenni az elkészítendő film képi konstellációjával. A szó képpé, az irodalom filmmé levési lehetőségei kapcsán a fentiek fényében az válik kérdéssé, hogy az olvasó sokra tartott együttműködése önmagában érvényt tud-e szerezni a struktúra dinamizmusának. Másrészt kép és szöveg mediális különbözőségéről van szó, amit Vilém Flusser a kép ontológiájának mágikusságából (síkszerűségéből) vezetett le, ami a lineáris-fogalmi és imaginatív gondolkodás kontrasztjában is rögzült. Ugyanakkor, szándékuk szerint, a szövegek a képek *metakódjává* válnak azáltal, hogy a képeket megmagyarázzák. A fogalmak a képzeteket felfoghatóvá teszik.¹⁶ A kép-hangzás-értelem szimultán megfelelésben létrejövő irodalmi szövegek fordíthatatlansága, valamint kép és szöveg mediális különbözősége után e jelenségek és korlátozottságok szintéziseként jutunk el a megfilmesíthetőség problémájához. Ezen a ponton nem az a kérdés, hogy egy forgatókönyv filmre vihető-e, hiszen összességében kétségtelenül az. A dolog tétjét annak eldöntésében találnánk, hogy a forgatókönyvben olvasott jelenetet alakíthatja-e a képzet saját egyszemélyes mozivá úgy, hogy az ne különbözzék szükségszerűen az elkészítendő filmtől, s ebben a különbségben megszűnik-e az elkészítendő film referencia-jellege.

Ez az út is járható, e két egymással összekapcsolódó kérdés elgondolható lenne, de végül zárványba jutnánk. Egy ilyen téttel induló fejtegetés paradoxona azonban hasznos, mert rávilágíthat arra, hogy egyrészt nem az irodalmi hagyomány felőli formalizáló megközelítés a termékenyebb, perspektívákat nyitó út, másrészt hogy miért érdemes a médiumok közös –mintsem különböző – tulajdonságaira jobban odafigyelni.

Pasolini a valóságot akarta megragadni, s ezt többszörösen figyelembe kell vennünk, amikor a forgatókönyv struktúrájának alapjait vizsgáljuk. Ha már az irodalmi hagyomány tekintélyét kikapcsoltuk, mellőznünk kell a film vélt elsőbbségét is. Pontosabban a film valóságra történő utalásában fenntartani vélt elsőbbségét. Nem az a kérdés, hogy a forgatókönyv képes-e kapcsolódni ahhoz a referenciához, amit a filmben megjelöl. Ebben az egész viszonyegyettesben ugyanis nem a film a referencia, a végső instancia, hanem a valóság. Tehát nem arról van szó, hogy a forgatókönyvnek a film tökéletes átfedését kell nyújtania, vagy a valóság filmben rögzített állapotának tökéletes nyelvi rekonstrukcióját. A film és a forgatókönyv a valóság együttjelölését, a kép-jel valósághoz való közelítését végzik a maguk struktúrájának lehetőségei szerint.

Mi jöhet képbe? A leírás szkepszise

Pasolini forgatókönyveiben az irodalmiság, a médiumok lehetőségei, a referencia, a mássá levés dinamizmusa által behatárolt probléma legérzékletesebben a leírásokban (a kezdetleges tér-, illetve

¹⁶ Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*, ford. Sebesi István, Veress Panka, Budapest, Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, 1990, <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>, elérés: 2012. 10. 21.

állapotleírás kifejezéseket fogom használni) ragadható meg. Így egy másik médium, a mozgókép lehetőségeinek számbavételét is be kell kapcsolnunk a gondolkodás további menetébe. Seymour Chatman szerint a leírás és a nézőpont narratív technikája sokban artikulálja a verbális és vizuális médiumok közti különbséget, például azt, hogy a film nem tud olyan értelemben leírni, mint a regény.¹⁷ Vajon a forgatókönyv tud-e? A mediálisan „lefordítható” narratíva¹⁸ mélystruktúrájával ellentétben a leírások mutatják a legnagyobb különbözőséget mediális szinten. Pasolini szerint a forgatókönyv olvasásakor vállalt együttműködésben az olvasó képzelete sokkal magasabb és intenzívebb alkotói szintre emelkedik, mint amikor egy regényt olvas. A leírást tartalmazó szövegrészletek abból a szempontból is érdekesek Pasolini forgatókönyveiben, hogy az irodalom – forgatókönyv – film viszonyának újbóli elgondolására készítetnek. W. J. T. Mitchell *ekphraszisz*-ról szóló megállapításaiban hívja fel a figyelmet arra, hogyan gondolhatjuk el hierarchiák és kategorizálás nélkül a médiumok lehetőségeit. A fenti zárványból kifelé vezető utunk is ide kapcsolódik. Gérard Genette-et idézve mondja azt Mitchell, hogy a leírást a narrációtól elválasztó differenciák csupán tartalmi különbségek, nincs szemiotikai relevanciájuk. A leírás és narráció közti különbségtétel szemantikai. Hasonlóan reflektálatlan különbségtevéseket bont le a verbális és vizuális médiumok viszonylatában. Szemantikailag (a referencialitás, az intenciók kifejezése, a nézőre tett hatás szempontjából) ugyanígy nincs különbség szöveg és kép között: a nyelv helyettesítheti az ábrázolást, az ábrázolás a nyelvet, a kommunikációs és expresszív aktusok, a narráció, az érvelés, a leírás stb. eszközei ugyanis nem médium-specifikusak. A vizuális és verbális médiumok közötti különbség a jeltypusok, a formák, a reprezentációs matéria és az intézményes tradíciók vonatkozásában állnak fenn.¹⁹

Pasolini a *mássá levés* algoritmusának meghatározására a filmnyelv szemiotikája és irodalmi analógia felől egyaránt kísérletet tesz. A már említett szimbolista költeményekben az olvasás működése a gyakoribb jel – jelzett viszonyból a jel – jel mint fonéma-jelzett viszonyra vált át. Ennek analógiáján, Pasolini szerint a szcenoszövegben „a szokásos jel-jelzett és a szokatlan jel-jel mint vizuális jel-jelzett utat követi”.²⁰ Tehát a szcenoszöveg autonómiáját úgy magyarázza, hogy dinamikusságát ez a közvetettség adja, mely ugyanakkor önkéntesen áthidalt: a betűt nem a képhez utalja – ahogyan a hagyományos költészetben (lásd Ezra Poundtól idézett poétikai felosztás) működne –, hanem a kép-jelhez van utalva. A filmben a kép-jelet a rendezőnek kell individuális kifejezőerővel felruháznia. A forgatókönyv és olvasó viszonyában ez a kötelezettség/lehetőség is az olvasóra száll vissza. A betűjelben megkapott kép-jelet az olvasó alkotja filmmé a saját képzelete által.

Következzen egy-egy leírás a *Mamma Róma* (film: Mamma Roma, 1962) és *Médeia* (film: Medea, 1970) című forgatókönyvekből:

„Körös-körül mintha minden tehénlepényből volna. Tehénlepényből a parasztok szürke házai, tehénlepényből a hozzájuk tapasztott viskók, tehénlepényből a föld hepehupái, tehénlepényből az

¹⁷ Seymour Chatman: „Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)”, ford. Sággy Miklós, in *Verbális és vizuális narráció*, szerk. Fűzi Izabella, Szeged, Pompeji Kiadó, 2011, 72. old.

¹⁸ „A narratológia médiumtól független mélystruktúrája, a narratíva alapvetően a szöveg egyfajta szerveződését jelenti, mely szerveződés sémaként különböző módokon aktualizálódhat: írott alakban, kimondott szavakban a filmvásznon, színpadon, képen, zenében.” – Chatman: *i.m.*, 72. old.

¹⁹ W. J. T. Mitchell: „Az ekphraszisz és a másik”, ford. Milián Orsolya, in *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauder Dóra, JATE Press Kiadó, 2008, 201-203. old.

²⁰ Pasolini: *i.m.*, 235. old. [kiemelés az eredetiben]

egyes földdarabokat elválasztó alacsony kőszancok, s tehénlepényből odalent a szomorú völgy és a Guidonia fölé magasodó hegykaréj íve.”²¹ (*Mamma Róma*)

„A nap és a hold együtt van jelen tehát, mint a szent festményeken, jelképesen. Az emberek általuk, állandó visszatérésüknek (a napkeltének és a napnyugtának, a holdkeltének és a holdnyugtának) köszönhetően alkotta meg időfogalmát. És az ember általuk tudott binni a feltámadásban (mert a nap valahányszor lehanyatlak a sötétségbe – a Holtak Birodalmába – újjászületik. És ugyanígy a hold). Ebből áll Médeia minden tudománya, ez igazolta a világban való létének szükségességét. (...) Médeia egy sziklán ül, némán: miképpen a világ néma körülötte, pusztán fizikai lét, akár egy kegyetlen és egyben lenyűgöző irreális látomás... Mintha érzékei eltompultak volna, kifejezéstelen, de van benne valami nagyszerű, olyan, mint egy óriási sáska, vagy egy istenszobor. Nem tud mit kezdeni magával, bezárkózott némaságába, mint valami burokba.”²² (*Médeia*)

Az újabb, médiumok sajátosságai felől elkülönített lehetőségek és korlátok meghatározása helyett vezessük be az ekphraszisz lehetőségét, ami az eddigiekhez ragaszkodva egy általánosabb szinten segít a probléma megértésében. John Hollander szerint különbséget kellene tenni az elveszett vagy „képzetbeli” műalkotások fogalmi ekphrasziszai és az ismert, létező vizuális reprezentációk leírásai között. Ennek élesen ellentmondva Mitchell azt állítja, hogy minden – akár létező, akár fiktív festményt, képet leíró – szöveg egy olyan „bentlakó idegent” hoz létre a leírás során, amely a szövegen kívül másutt nem létezik. Gyakran ez a *textuális másik* még akkor is igyekszik elidegenedni, ha a leírt tárgy közelében keletkezik – ahogy a tárlatvezető viszonyul a kiállított tárgyhoz, a művészettörténész előadása a kivetített képhez. A nyelv csak megidézheti, de nem láttathatja a mediális másikat. Persze valami mindig élteti a törekvést, hogy a referencia valóban megjelenjen, az igényt arra, hogy a nyelv ikonikus jelleget öltson – ezt nevezi Mitchell az *ekphrasztikus remény* utópiájának.²³

A *Mamma Rómából* vett szöveg dinamikáját nemcsak a láttatás, de a hely jellegének, sivárságának, szegénységének, valamilyeniségének érzékeltetése is meghatározza. A hasonlat általi leírás kezd kilépni a képi analógia keretéből, egy stilizáló szövegszervező mechanizmussá, a „tehénlepényhez-hasonlatosság” dinamizmusává alakul át. Médeia állapotának képi megragadására ugyanezzel a módszerrel („olyan, mint egy óriási sáska, vagy egy istenszobor”) kísérletet tesz ugyan, de ez a két kép a bekezdésben olvasható állapotleírás stílárís hatását nem képes létrehozni. Ha egy korábbi logika szerint a valódi képet keressük, a leírás betűje nem tud a köztes státuszban álló kép-jelhez utalni, majd képzetbeli filmmé alakulni a fantázia mindenkor végtelenül kiterjesztett szabadságában. Ez viszont nem azt jelenti, hogy megszűnik a szöveg mögött álló referencia. Az idézett szövegek alakzatai nem a leírás utópisztikus törekvéseit, hanem annak *szkepszisét* írják magukba, azt hogy a leírás szavai sohasem fognak ábrázolássá összeállni, a kép, a tárgy, a személy, a tér, egyszóval a szemiotikai másik sohasem lehet jelen, de lehetséges hiányként megidézhető. És ez korántsem annyira jelentéktelen különbség, hogy ne kellene figyelembe vennünk. A két szövegrészlet hasonlatai a valóság fogalmilag nehezen megragadható állapotát közelítik meg: egyikük a hasonlatosság szövegszervező ritmusát teremti meg, másikuk Médeia alakjának potenciális képi megfogalmazásait adja, a hasonlatok sorával mintegy körbejárja, bejelöli azt a hiányt, ami maga a

²¹ Pier Paolo Pasolini: „Mamma Róma”, in Pier Paolo Pasolini: *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*, ford. Lukácsi Margit, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010, 16. old.

²² Pier Paolo Pasolini: „Médeia”, in Pier Paolo Pasolini: *Forgatókönyvek I. Mamma Róma, Máté evangéliuma, Médeia*, ford. Lukácsi Margit, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2010, 367. old. [kiemelés tőlem]

²³ Vö. Mitchell: *i.m.*, 199-200. old.

valós alak lenne. Ezek a megközelíthetetlen és megjeleníthetetlen képek – bár teljesen hiányzanak a nyelvi struktúrából, – lényegi módon formálják és meghatározzák a működését.²⁴

Pasolini *Amado mio* (Amado mio, 1982) valamint *Egy erőszakos élet* (Una vita violenta, 1959) című regényeiből vett leírások azt mutatják, hogy a regényekben is a forgatókönyvekből vett részletekével azonos deskriptív eljárások működnek:

„A települést elhagyva egy csónakot lehetett látni, amely az élénkzöld színű Lemene iszapján siklott, mintha szellemekkel lenne tele. Szürke, ívelt teste alig érintette a vizet, a vakító fehér nadrágos csónakos csak egy evezővel hajtotta. A töltés mentén az épp akkor ébredező libák és kacsák hófehér szárnyukat csapdosták, a lejtőn lefele igyekezve.”²⁵ (*Amado mio*)

„Az utcán egy árva lélek sem mutatkozott. Úgy tűnt mintha nem is nappal közeledne, hanem éjszaka: mintha mindenki elment volna aludni, üresen hagyva tereket, utcákat, utakat és alagutakat a sötétben, melyek céltalanul csillogtak az utcai lámpák, nappali világosságot kölcsönözve a ragacsos víztől fénylő útburkolatnak.”²⁶ (*Egy erőszakos élet*)

Első észrevételként az a feltűnő, hogy a regény és a forgatókönyv részleteiben megjelenő leírást csak az idő különbözteti meg, de az igék jelen vagy múlt ideje képi értelemben nem jelent módosulást. Az *Amado mio* és az *Egy erőszakos élet* esetében ugyanúgy a hasonlatosság válik a szöveg poétikai rendező erejévé, mint a *Mamma Róma* és a *Médeia* szövegeiben. A valóság állapotának megragadásában itt is jelen van a leírás tárgyához való viszony ambivalenciája: a *remény* és a *szkepszis*. A képzeletbeli tárgy láttatására irányuló utópikus remény a *potenciálisan majdnem-ugyana*z (mintha), az előbbi képtelenségének belátásából származó szkepszis a *mégsem-ugyana*z²⁷ dinamikáját írja bele a szövegbe. Ez a mozgás nem csak a hasonlatot működtető szövegekbe íródik bele, hanem a leírás minden formájába.

E két felismerés együttes megjelenése, ezek szövegszerű beíródása lehet egyik motorja a szcenoszöveget működtető képzelőerőnek. Pasolini forgatókönyveiben a jel által hordozott utalás ugyanis nem egy elveszett tárgyra, nem(csak) a nyelvben megteremtett térre stb. vonatkozik, hanem a valóság egy olyan állapotára, konfigurációjára, amelyet meg akar örökíteni. A forgatókönyv jeltípusaként működő szcenoszöveg a médiumok jeltípusainak új konfigurációját, egy autonóm struktúra szemiotikai alapállását mutatja meg. Úgy tud két különböző, egymás mellett haladó úton egyszerre utalást tenni a jelzetre, a nyelvi jelre és a képjelre is, hogy közben a két forma, az irodalom és a film lehetőségeit hordozza magában: a filmét, amely a valóság „írott nyelve”, amely ráirányítja a figyelmet a valóság fenomenológiájára, és az irodalomét, amely annak eszköze, hogy a valóság kifejeződést nyerjen általa akkor, amikor fizikai valójában éppen nincs jelen.²⁸ A mássá levés két végpontján álló struktúrával, az irodalommal és a filmmel közös illetve ellentétes mediális lehetőségei mellett a forgatókönyv *autonóm* struktúrája az önálló jeltípusban rejlik, ami nem másodlagos a mögötte álló referenciaként elképzelt film lehetőségeihez és szabadságához képest, és nem is annak nyelvi rekonstrukciójaként elképzelendő. A forgatókönyv és a film a valóság együttjelölését végzik.

²⁴ A szemiotikai másik szövegszervezésre gyakorolt hatásának ezt a képzetét Mitchell „fekete lyuk”-nak nevezi. Lásd: Mitchell: *i.m.*, 200. old.

²⁵ Pier Paolo Pasolini: „Amado mio”, in Pier Paolo Pasolini: *Amado mio. Tisztátalan cselekedetek*, ford. Preszler Ágnes, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2008, 64. old.

²⁶ Pier Paolo Pasolini: *Egy erőszakos élet*, ford. De Martin Eszter, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2011, 87. old.

²⁷ A két fogalom leírása Mitchellnél: Vö. Mitchell: *i.m.*, 205. old.

²⁸ Pier Paolo Pasolini: „Az avantgárd vége”, ford. Lukácsi Margit, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 174. old.

A költői filmért

A másik pont, amelyen Pasolini forgatókönyveinek műfaji, formai dilemmája kiéleződik: a szabad függő beszéd – szabad függő szubjektív képsor viszonya, illetve ezek irodalmi vagy filmes eszközként használhatósága. Pasolini teoretikus koncepcióiban a szabad függő beszéd és a költői film „ambíciója” két azonos súlyú, szinonim kérdésben kapcsolódik össze: „a kérdést, hogy »lehetséges-e a filmen a ’költészet nyelvének’ alkalmazása« átmenetileg így alakítom át: »alkalmazható-e a filmen a szabad függő beszéd technikája?»²⁹. Pasolini úgy gondolta, hogy a filmkép lényege nem felel meg sem az egyenes sem a függő beszédnek, kizárólag a szabad függő beszédnek. Az előbbi kérdésre „igen” a válasza, a szabad függő beszéd filmes megvalósulását *szabad függő szubjektív képsor*nak vagy *szabad függő képalkotás*nak nevezi, irodalmi párjához képest kevésbé összetettnek és tagoltnak, filmesíthető lehetőségeit pedig nagyon széleskörűnek tekinti.

A szabad függő beszéd által a szereplő gondolatai újraélhetőek, felidézhetőek, de a szavai nem, az elbeszélő csak közelítheti a próza nyelvét a szereplőéhez, és fordítva. Kényszerűen utánoznia kell. És a *nyelvi mimézis*nek ez az aspektusa az, ami a szabad függő beszéd Pasolini által „alapvető és állandó” jellegzetességének tartott társadalmi tudatosságát megadja. Ezt különösen akkor tartja fontosnak, amikor az író csupán hősen és nyelvén keresztül ismeri annak a társadalmi osztálynak a világát.³⁰ Mondhatjuk úgy is, hogy a szereplő gondolatainak és nyelvének szerző általi újraélése és bemutatása a nyelvi, kulturális és történeti sajátosságok mimézise révén valósul meg. Ilyenként a nyelvi mimézis inkább lexikális, mint grammatikai, mindemellett leginkább *stilisztikai*.

A szabad függő szubjektív képsor a film eseményeit elvileg a szereplő szemszögéből látatja, kizárólag az ő sajátos, belső világának utalásrendszerére támaszkodva, ezért a „dolgokra vetett tekintetnek” aligha nyelvi, sokkal inkább *stilisztikai* vonatkozásai és megvalósulásai lehetnek.³¹ Nem túl merész ez? Gondoljuk csak el, hogy a fentieknek milyen narratológiai vetületei lehetnek. A szabad függő képalkotás *szubjektív kamerán* keresztül láttatva *érzékeltet*i a szereplő utalásrendszerére támaszkodó nézőpont érvényesülését. Ezzel szemben az irodalmi műben a szabad függő beszéd a gondolatok és érzetek közvetlenségét kelti, de csak kevésbé tud ilyen kizárólagos érvénnyel láttatni, az események olyanszerű prizmájává alakulni, mint a kamera-nézőpontba helyezkedő szereplő. Pontosabban képes erre, de nem szabad függő beszéd által. Ez már az (irodalmi) elbeszélő-szereplő narratológiai státusa.

Gilles Deleuze percepció-kép–fogalma éppen annak nehézségére reflektál, hogyan nevezhető a kép objektívnek vagy szubjektívnek. A szubjektív kép „egy »minősített személy« által látott dolog, vagy egy halmaz, ahogy olyasvalaki látja, aki része ennek a halmaznak”.³² Ha a szabad függő szubjektív képsor és a percepció-kép lehetőségeit együtt vizsgáljuk, az mutatkozik ésszerűnek, hogy a képsor szubjektív jellegét a nézőpontot megadó szereplő fent meghatározott implikáltsága adja, s ebből következően a minden implikáltságot nélkülöző semleges kamera-nézőpont objektív képet hoz létre. Deleuze azonban a fenti összefüggést csak ideiglenes meghatározásnak tekinti, hiszen könnyen kiderülhet, hogy az, ami előbb a halmazon kívül esett, hirtelen bele kerül, így a percepció-kép „sorsa” az lesz, hogy egyik pólusról a másikra, a szubjektívból az objektív képbe kapcsoljon át, és fordítva.³³ Pasolini maga is képtelennek tartotta, hogy egy filmet egészében egyetlen szabad függő szubjektív képsor alkosson. Deleuze a percepció-kép hajlékony státusának érzékeltetésére Jean Miltry

²⁹ Pier Paolo Pasolini: „A költői film”, ford. Csantavéri Júlia, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 220. old.

³⁰ Pier Paolo Pasolini: „Hozzászólás a szabad függő beszéd kérdéséhez”, ford. Lukácsi Margit, in Pier Paolo Pasolini: *Eretnek empirizmus*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 116. old.

³¹ Vö. Pasolini: „A költői film”, *i.m.*, 222-223. old.

³² Gilles Deleuze: *A mozgás-kép. Film 1*, ford. Kovács András Bálint, Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 100. old.

³³ *Uo.*, 101. old.

félszubjektív-kép-fogalmát veszi át, ami „képes jelölni ezt a kamerával való »együtt-létet«: a kamera nem olvad össze a szereplővel, de nem is áll rajta kívül, hanem vele van”.³⁴ Pasolini azért keresett nyelvi analógiát, mert a filmes félszubjektív percepciónak a természetes percepcióban nincs megfelelője: az egyenes beszédet a szubjektív, a függő beszédet az objektív, a szabad függő beszédet a félszubjektív percepció-képpel azonosította. Így tehát világossá válik, hogy az implikáció ténye miért nem elegendő, hogy a percepció objektív–szubjektív kétosztatóságát fenntartsa. A kamera nem egyszerűen csak a szereplő és világa látásmódját mutatja meg, hanem egy olyan látásmódot is, amiben a szereplő átalakul, és önmagára reflektál. Ezt a megkettőződést nevezi Pasolini *szabad függő szubjektivitásnak*.

A fejezet elején említett szintézis-kérdés tétjeként Pasolini azt kezdi el vizsgálni, hogy a szabad függő szubjektív képalkotás, irodalmi párjaként, a szabad függő beszédhez vagy a belső monológhoz áll közelebb. A kérdést a nyelvi mimézis társadalmi aspektusa dönti el: a filmbeli kép-jel nem rendelkezik azzal a mediális képességgel, hogy társadalmilag differenciált, speciális nyelvekre tudjon támaszkodni. Ahogy a szabad függő beszéd mimézisben rejlő társadalmi tudatossága válik kérdés(es)sé, Pasolini azt is definiálja, hogy a rendező csak társadalmi-pszichológiai értelemben tudja megkülönböztetni magát a hőstől. Ez az a lényeges pont, ahol a szabad függő szubjektív képsor irodalmi megfelelőjeként a belső monológot azonosítja. Itt ugyanis a szerző nyelvíleg nem határolódik el hőstől: „amennyiben az író *egy vele azonos társadalmi helyzetű hős beszédét idézi fel*, akkor neki sincs lehetősége rá, hogy a nyelv útján fejezze ki a lelki különbségeket – hiszen a hős nyelve azonos a sajátjával. Ezt csak a stílus segítségével, gyakorlatilag »a költői nyelv« jellegzetes eszközei révén teheti meg”.³⁵ Tulajdonképpen a belső monológnak e hiátusát hozza összefüggésbe Pasolini a képi médium hiányosságával, s így konkretizálódik, hogy a szabad függő képalkotás közvetlen fogalmi vagy elvont filozófiai momentumot nélkülöző belső monológ, ami a filmen visszaállítja jogaiba a költészet speciális jelrendszerét. A költői filmnyelv megteremtésének az esztétikai megvalósulás mellett van egy inkább technicista esélye is: a *kamera-öntudat*. A percepció-kép elnyeri a szabad függő szubjektivitását, amint a maga tartalmát a függetlenné vált kamera-öntudatban tudja visszatükrözni.³⁶ A kamera érzéztetésének technikáját főleg Antonioni, Bertolucci és Godard filmjeiben vizsgálta, illetve ő maga sok változatában ki is használta. A függetlenedő kamera-öntudatot a zoom túlzott használatában, ugyanazon képen belül váltakozó különböző optikákban, a keretezés eljárásaiban mutatja meg, amelyek közül Pasolini leginkább a keretezést használja e sajátos film megteremtésekor.

A szabad függő beszéd és belső monológ, illetve ezek szabad függő képsor formájában történő filmes megvalósulásainak elemzése a leírásénál sokkal bonyolultabb, már csak azért is, mert az előbbieknél már irodalmi megvalósulásai is sokkal több arcot ölthetnek. Pasolini forgatókönyvei, adaptált és nem megfilmesített regényei számtalan ilyen technikát alkalmaznak. Az *Egy erőszakos élet* (1962-ben Paolo Heusch és Brunello Rondi azonos című filmet rendeztek belőle) című regényéből itt következő részlete annak az esete, hogy a belső monológot az egyenes beszéd eszközével teremti meg a szerző, ami abszolút elvontsága miatt teljesen megfilmesíthetetlen:

„Szórakozottan tovább nézte őket; aztán megint fontolóra vette a dolgot, és azt mondta magának: - De mér? Én, amikor a fejembe veszek valamit, az úgy is van. Meg akarom próbálni, mér ne? Még enyhe kételye támadt: - De mit mondok neki, Mit találjak ki? Persze, mi sem eccerűbb! Na, jó – zárta le a kérdést -, én megpróbálok, ha nagy gáz van, még mindig hagyhatom a francba... A

³⁴ *Uo.*, 100. old.

³⁵ Pasolini: „A költői film”, *i.m.*, 223. old. [kiemelés az eredetiben]

³⁶ Deleuze: *i.m.*, 104. old.

templom felé pillantott, aztán nyugodtan, mintha már korábban eldöntötte volna, és csak megállt volna útközben, hogy nézze egy kicsit a játékot, elindult a főbejárat felé.”³⁷ (*Egy erőszakos élet*)

„A gondolatok egymást követték Desiderio agyában, mint egy őrült gyorsírás. Nem gátolták meg azonban abban, hogy közben beszélgessen a fiúval, akinek válaszai, egy tökéletes formula alapján, a féltékenység és a bizalmasság között pont félúton voltak. Jelentéktelen dolgokról beszélgettek, mint a horgászat vagy Caorle és Lignano strandjai között levő távolság. Talán egy vasárnap elmehetnének oda. Nem, itt meg kellett állni: nem lehetett a fiúban egy érdek nélküli barátság illúzióját kelteni. Tehát, ha a fiú mint Goethe balladájában a gyermek, »tisztá volt, de hitetlen«, »ártatlan, de eltökélt«, »műveletlen, de teli gyengéd bizalommal«, meg kellett próbálkozni szép szóval megkísérteni.”³⁸ (*Amado mio*)

Az *Egy erőszakos élet* című regény egész szerkezetét meghatározó technikával Pasolini sűrűn „tájékoztató” a főszereplő, Tommaso Puzzili gondolatairól és indulatairól úgy, hogy közben megőrzi a római külvárosokban használt szlenget (amit a magyar fordítás csak szubsztenderd, fonetikus írásmóddal tud érzékeltetni). Pasolini fent leírt elveit szem előtt tartva ez máris egy önellentmondáson felülemelkedő bravúrnak nevezhető. Szerinte ugyanis a belső monológ nem követheti a(z idézetben is a) szociolektusok kontaminációjából adódó mimézis elvét. Az egyenes beszédbe oltott belső monológ effajta megoldásának két következménye lesz: egyrészt megvonja annak lehetőségét, hogy a szerzőnek tulajdonítsuk a monológban rejlő gondolatokat, másrészt lehetetlenné teszi azt, hogy a monológ egy szabad függő képsorban legyen megfilmesíthető. Az egyes szám első személyű egyenes beszédben megfogalmazottak grammatikailag sem tulajdoníthatók az elbeszélőnek, de a dogma megvalósulását Pasolini eddig ismertetett elképzelése is igazolja, mely szerint a belső monológban már csak azért sem azonosulhat a szerző szereplője gondolataival, és használhatja a monológot saját mondandója „becsempészésére”, mert nem birtokolja a gondolatok leképezéséhez szükséges szavakat. A bravúr abban rejlik, hogy mindezt mégis a nyelvi mimézis stilisztikai alkalmazása révén oldja meg, hiszen a monológ beszélőjének nyelvváltozata olyan szociolektus, amelynek szavait megkülönbözteti a sajátjaitól és az elbeszélőjétől, s mivel mögötte valószínűleg társadalmi, lélektani azonosság sem áll, csupán a nyelvi réteg stílárius használatáról van szó. A fenti jelenség pedig teljesen azonos azzal, ahogyan Pasolini a szabad függő beszéd irodalmi működését leírja. Innen kezdve szinte eldönthetlenné válik, hogy mi is lenne a részlet struktúrájának összetevője: egyenes beszéd által belső monológban megalkotott gondolatok, amelyek nyelvi, stilisztikai megformáltsága azonban lényegileg olyan, mint a szabad függő beszédé. Mindkettő mellett szólnak érvek: grammatikaiak vagy stilisztikaiak. A kérdés eldöntése látszólag a már említett megfilmesíthetőség szempontjából sem lényegtelen, mert – Pasolini „dogmáit” követve – az egyes szám első személyű egyenes beszédben közvetített belső monológ csakis hangzó s nem képi formában vihető filmre. De észre kell vennünk azt is, hogy a dolog lényege a percepcióban rejlik, abban, hogy az elhangzó gondolatokat kitől, hogyan érzékeljük. Deleuze nem véletlenül nevezi a szabad függő beszédet a *kettős kijelentő alany műveletének*.³⁹ Az *Egy erőszakos élet*-ből vett részletben az elbeszélő és a szereplő szólama grammatikailag élesebben elkülönül, mint az *Amado mio* regényrészletében, ahol a hagyományosnak mondott irodalmi szabad függő beszédben a szereplői intenciók és gondolatok mellett a szerzői mindentudás is szimultán érzékelteti jelenlétét, és a megjelölt alany ebben a szimultaneitásban grammatikailag nem különül el látványosan. Lényegileg azonban a két szöveg percepciója azonos, ahogy – ennek következtében – megfilmesíthetőségi lehetőségeik is azok.

³⁷ Pasolini: *Egy erőszakos...*, i.m., 209. old.

³⁸ Pasolini: „Amado mio”, i.m., 35-36. old.

³⁹ Deleuze: i.m., 102. old.

A *Médeia*-forgatókönyv idézetben kiemelt részében a szimultaneitás szintén jelen van, a kettős kijelentő alany műveletében a narrátori jelenlét valamivel erősebbnek érezhető. Ám a szöveg fogalmisága ezt nem teszi közömbössé azzal, hogy nem tud az olvasó számára egyértelműen kép-jellé alakulni, hiszen a szabad függő képsorban már nemcsak a kép-jel (ki)alakulása meghatározó. A betű-jelbe írt kettős nézőpont magában rejtí és alkalmazhatóvá teszi a percepció-kép szubjektivitását megvalósító képi eljárást és a reflexivitást indukáló elvontabb, fogalmi keretet. A nézőpont ugyanis nem csak ikonikus, hanem fogalmi természetű sort is rögzít. Ezt felhasználva tudja a költői film a maga függetlenné vált tartalmát visszatükrözni, s e második nézőpont szerepeltetésével megerősíteni a szcenoszöveg dinamikus jellegét, a forgatókönyv önálló struktúráját.